

KONAN UNIVERSITY

# テロ時代のフィグーラ後期大江文学における方法と内実

著者	西 欣也
雑誌名	心の危機と臨床の知
巻	22
ページ	九-二〇
発行年	2021-03-20
URL	<a href="http://doi.org/10.14990/00003847">http://doi.org/10.14990/00003847</a>

## テロ時代のフィグーラ

### 後期大江文学における方法と内実

西 欣也

#### 1 「ズレ」のリアリティー

『取り替え子』(二〇〇〇年)、『憂い顔の童子』(二〇〇二年)、そして『さようなら、私の本よ!』(二〇〇五年)と続く、いわゆる「おかしな二人組」三部作から後の大江健三郎の作品群は、しばしば「モデル小説」と評される。語り手でもある作中の小説家「長江古義人」、その妻「千櫨」、思い障害を持つ息子の「アカリ」、四国の森に住む古義人の母親、妹「アサ」といった登場人物たちが、作者である大江とその周囲に実在する人々に対応しているからである。彼らの精神生活に影を落とす重要な人物たち(古義人の古い友人であり義理の兄でもある映画監督「埴吾良」や作曲家の「篁透」、古義人の恩師「六隅先生」、そして古義人の父親)もまた、現実由来する「モデル」であることは明白である。

同じ理由から、大江がいつしか「私小説」の作家であることさ

れるようになったことは、小説の作中人物の口からも語られる通りである<sup>(1)</sup>。しかし大江自身は、尾崎真理子によるインタビューの中で、自らの制作方法と伝統的な私小説の方法論を明確に区別している。その説明によれば、太宰治のような私小説作家は「どこかで律儀に現実の自分という人物と辻褄を合わせている」<sup>(2)</sup>のに対し、大江自身は「モデルをフィクション化」<sup>(3)</sup>しており、また「主人公に作家自身が陶酔するようなところ」<sup>(4)</sup>はないのだという。そうであるならば、現実由来しているかに見える「モデル」は、実際には「フィクション化」によってかなり加工されていることになる。インタビューの中では、私小説に対する批判的な見方に先立って、この加工の仕方が詳しく説明されている。

そのようにして自分が造形したモデルである自分と、それを書いて自分の自分とのズレ、自分の周辺にいるモデルになった人物たち、それに対応するさまざまな作中人物とのズレ、私はそれを書いていきます。そのズレこそが、しばしばリアルな一瞬を創り出すということが、現にあると思うからです。その場合、まずズレをそのまま書きます。書き直していくうちにそのズレも含みこんで、かれが新しいモデルとなって独自に活躍し始める。自分の生活のなかの人物をそのまま書いて小説のリアリティーを作るのではなく

て、実際の生活から一つのモデルを作り出して、かれによるフィクションの行動を書く。それが私の小説のおもな制作手法になっています。だから古義人という人物は、結局私とは違った人間になります。武満さんのような人物としての簗さんも武満さんとは違うし、渡辺一夫さんだって六隅先生とは違う。もちろん吾良と伊丹十三だって厳密には別物です<sup>(5)</sup>。

制作プロセスが意識される中で、「そのまま」に対立するものとして「ズレ」という語が頻発することに注目しよう。一般に「ずれ」とは、あるべき基準や標準から外れている状態を指す。小説の作者が、現実から生じたモデルとの「ズレを書いていく」というとき、それは現実との対応関係を意図的に断ち切ることを示唆するであろう。そして「そのズレこそが、しばしばリアルな一瞬を創り出す」ことがあるとされているように、現実とフィクションとの関係に食い違いを生じさせることによって、却って現実に向き合う場合があると大江は述べる。だが、このような「ズレ」の逆説的機能には、大江の作品はもとより、近代文芸そのものを考察するための、最も精妙な論点が隠されているのではなからうか。

「ズレ」はひとり現実と架空の世界との隔たりだけを指すのではない。作者と読者の視点の「ズレ」が生み出されることも

あろう。この観点から、一般に、小説における「ズレ」の効果をも、詩の表現と対比的に説明することもできるかもしれない。むろん、詩的な散文や散文的な詩といった中間的な例はいくらでも存在するが、(とりわけ短歌のような)定型詩の言葉は、閉じた作品世界に対して、読者が作者と同じ位置に身を置いて向き合うことを暗に要請する。そこでは、詩人と読者との視点は収束し、両者の「ズレ」は意識から抹消される傾きがあるとと言えるかもしれない。これに対して小説の散文表現では、同じ作品の中で書き手は繰り返し新たに「ズレ」をはらんだ位置から語り直すことができる。語り手がこの作業を続ける限り、意識の完全な収斂は絶えず先送りされるだろう。このように、たえず「ズレ」た位置に立とうとする主体の自己意識と、小説という散文形式の隆盛とは、不可分のものであるとも言える。

しかも小説の散文が持つ自由さは、詩的言語を内包し取り込みながら自らを拡大させることもできる。大江の作品においてしばしばヨーロッパの詩が引用されることはよく知られている。『懐かしい年への手紙』においてはダンテの『神曲』、『新しい人よ眼ざめよ』ではウィリアム・ブレイク、『燃え上がる緑の木』においてはイエーツ、『宙返り』ではR・S・トーマス、『さようなら、私の本よ!』においては『四つの四重奏曲』をはじめとするT・S・エリオットと、作品ごとに焦点となる詩人は移っていくのであるが、それらの詩が作品全体としてでは

なく断片として引用されることは重要であろう。そのことは、小説におけるそれぞれの詩が、もはやまとまりをもった作品世界を構成しないことを示している。大江自身が詩作品を小説の言葉の中に配していく仕方を説明しようとする際に、ふたたび「ズレ」という言葉が繰り返し用いられることは示唆的である。

本当に、引用の問題はいままでの小説―少なくとも『懐かしい年への手紙』以降の自分の小説―の課題として、私の小説作法の最大のものでした。まず引用する文章と地の文章とのあいだになめらかさも大事ですが、なによりズレがなきゃいけない。そのズレを保ちつつ、その上で精妙なつながり方をさせていく、そういう文章を作ることが文体の作り方での主目的にさえなりました。ある詩に感銘するでしょう、その引用が一番びったりするように、その環境としての文章を作っていく<sup>(6)</sup>。

ここでは「ズレ」という語は、詩の表現世界と「その環境」である作中世界との間の隔たりを指すものとして用いられている。小説における詩作品は、歴史的過去に生じた文学的出来事として、物語の中に収まってはいない。イエーツに関してはアイルランド国民運動、エリオットに対しては第一次世界大戦、といった一般的常套的な解釈は周到に避けられている。むしろ詩

の断片は、物語の現在を生きる作中人物の内面を経由して、新たな場所と時間の中で意味を反射させながら輝いていくのである。そのような効果を持ちうる断片のみが選ばれるのである。

もっとも、大江文学の解釈における「ズレ」の多様なはたらきを強調しようとする際には注意が必要である。「ズレ」は、現代の文化理論の述語で言えば discrepancy（矛盾、不一致、食い違い）や displacement（置換、変異、ずれ）といった語に相当する。大江自身が、自らの理論的関心との関連でこうした概念に言及することもある。しかし、近年しばしば指摘されるように、文化理論において、規範や中心を外れた状態を指す抽象概念（「多義性」や「曖昧さ」）はそれ自体として「脱規範主義」という一つの規範となって空虚なゲームにまで形式化してしまった<sup>(7)</sup>。こうした時代において、小説作法における「ズレ」は、非歴史的な原理として遊戯的に追求される場合もあるだろう。これに対し、大江の価値規範はあまりにも深く、歴史的現実の深みに根差している。大江の小説作法が主体の歴史的位置を刻印するものとしての機能を失わないのは、「ズレ」や「多義性」の抽象化された概念に対しても妥協なく対峙する徹底した歴史意識と散文感覚によって創作が貫かれているからだと見ることもできるだろう。あるいはまた、とりわけ敗戦とその後 の民主化運動、および障害をもった息子との関係という経験を通じて、大江にとっての現実観念は遊戯として相対化する

るにはあまりにも切実に受け止められているということでもあろう。その確実さは現代の文学状況の中では全くの異例と言っ  
てよいほどであるが、いずれにしてもそうした不動の実質に  
よってはじめて、「ズレ」が「ズレ」として充実した機能を発  
揮しているのである。

では、大江文学において「ズレ」の技法を有効なものにして  
いる、ずらされるべき現実の実質とは、何であろうか。小説家  
が意識的に生み出す「ズレ」が歴史の進展を反映している限り  
において、そこに開かれる歴史は集団的なものとなる。この集  
団的な歴史は、そのまま「政治」と言い換えられるほどのもの  
だ。一九九〇年代の大江の小説を論じた批評の中で、フレド  
リック・ジェイムソンは大江作品の政治性に着目しているが、  
その際に「政治的」という語は政党や階級闘争といった通常の  
意味ではなく、「生物学的には孤立している人間が、歴史的な  
エージェントとして機能しうるグループを形成する可能性への  
存在論的探究」<sup>(8)</sup>の意味であることに特に注意を促している。

大江の作品は同じ場所に回帰しているかのように見えながら、  
その場所の解釈に次々と新しい層を積み上げていく。常に同じ  
「四国の森」の経験が常に新たな「ズレ」を持って捉え返され  
るのである<sup>(9)</sup>。そこでは、過去のある出来事の意味が確かなも  
のとして成立しようとすると、ただちにその確立を損なう別の

力が現れずにおかない。実際、「おかしな二人組」三部作では、  
友人の死や、古い友人との再会によって物語が推進力を得るの  
であるが、そこには常に、敗戦直後の一つの出来事（「アレ」  
を繰り返して解釈し直す作業が生じていくのである）。

そしてさらに、「おかしな二人組」三部作に引き続いて長江  
古義人を語り手とする『水死』（二〇〇九年）および『晩年様  
式集』<sup>(10)</sup>（二〇一三）においては、いくつかの注目すべき晩相が  
姿を表しつつある。以下、その様子を分析していきたい。

## 2 告発する女たち

一つの同じ出来事に対するたえざる再解釈は、作家の徹底し  
た自己批判に由来する。したがって、大江をたとえば戦後民主  
主義のスポークス・パーソンと見なす考え方は一面的であるこ  
とになろう。むしろ、大江自身が一貫して民主主義思想に深く  
共鳴していることは疑いようがない。しかし、そうした思想は  
〈素材〉として対象化され、作中人物のものへと常にフィクショ  
ン化されている。そこに生じる「ズレ」の効果として、戦後民  
主主義が、現在の日本においてどのような形勢にあるか、ある  
いはそれが後の日本にもたらしうるものは何であるのか、小  
説によってのみ可能な仕方でも提示されるのである。

しかもその上で『水死』の場合には、長年長江自身が抛り所  
としてきた正義が、それまでとは異なる根本的な次元で揺らぎ

始める。古義人は長年、父をウルトラナショナリストとしてある意味で英雄視していたが、母親は「自分のやっておることが恐ろしくなって逃げ出した」のだと語ることで、その英雄視を損ない、しかも父の弟子であった大黄は「素顔の先生は文学青年」<sup>(10)</sup>であったとする。さらに、大黄が次のように述べるセリフによって、古義人自らの時代精神が両義的であったことが示唆される。

しかしわしはね、長江古義人には「時代の精神」として「昭和の精神」が二つあるという考えです。古義人さんが生きた昭和時代の前半、つまり一九四五年までの「昭和の精神」は、それ以後の民主主義の「昭和の精神」がそうであるように、やはりあなたにとって真実やったのやと思います<sup>(11)</sup>。

このような解釈の提示は、戦後民主主義者と評されてきた知識人としてはきわめてラディカルな自己分析であると言える。戦前の教育によって精神に刻まれた軍国主義が、自らの本質の一部であることを認めるのだから。実際、「おかしな二人組」<sup>スウェード・カッセル</sup>までは右派的組織の不気味な頭領であった大黄は、『水死』では親しさをもって穏やかに身近に付んでいる。そこには、大江の中の批判のかつての軸が、右派対リベラルという権力対立とし

て、それ自体説得力を失いつつあることも示唆される。しかし、国家をめぐる権力関係は、多角的な自己吟味の一つの側面に過ぎない。弱者を抑圧から守る、語り手自身の父親としての正義にしても、その独りよがりであったことが、繰り返し指摘されるようになる。障害を抱えた息子自らがその独善を指弾することはないとはいえ、古義人の心ない言葉によって息子との間に溝ができたとき、和解のために父親がとりそうな姿勢すら「抑圧の新手段」にすぎないと、妻に喝破されてしまうのである。しかし私たちとしては、このようなやや自己嘲弄的な反省が、小説におけるさらに別の力点の変化と連動していることに注目したい。「時代の精神」をめぐる議論は、小説の中盤、夏目漱石の『こころ』に読まれる明治天皇と国民の関係をめぐって、父親的なものが焦点となる場面を受けたものである。その場面では、舞台上立つリッチャンが、自殺の直前になって乃木將軍の殉死に言及し、「明治の精神」に殉死するのだと述べた「先生」について、次のように自説を語る。

どうしてここに「明治の精神」が出てくるの？ この「明治の精神」の登場、自然ですか？ それまではずっと、友達を裏切る前だって後だって、「明治の精神」なんて気にしてなかったじゃないの？ なにをいまさら、「明治の精神」を持ち出すの？ ただシンプルに、死んだ気で生きて

行かう、という気持ちがもうなくなった、自殺することになりました、という方が自然じゃない？

こうした言い分に対して、カクは「それがわからないのは、きみが女だからだ！」と叫び、この発言によって観客からの非難に身を晒すことになる。ここには明白すぎるかたちで、男性的なものと国家的なものとの結びつきが示されている。

そもそも『水師』のプロットは、父親の水死をめぐる謎から出発し、父親の残した赤いトランクの中身から小説を書く構想に沿って展開するが、この構想は小説の前半で（おそらくは母親の意図によって、あるいは母親と妹の結託によって）頓挫する。そして物語は母親や妹をはじめ、ウナイコやミッチャンら女性たちの活躍によって次第に力を得ていく。しかも、父親との関係から母親との関係へと物語の焦点が移動するとともに、男性的・女性的なものの自己欺瞞から、女性的なものに対する暴力へと、次第に告発の矛先を転じてゆくのである。

男性的なものから女性的なものへの力点の移動は、戦後文学における母性的なものの回帰を思わせるかもしれない。一九六〇年代以降、江藤淳をはじめとする批評家は、伝統的日本文化における母系性の優位を発見し、母性の喪失を描き出す文学作品を称賛した<sup>12)</sup>。だが、こうした文学作品と大江文学とは、その機能においてむしろ対照的であると捉えられなくてはなら

ない。母性原理を称揚する文芸作品や批評言説が、同時代の女性をめぐる政治状況に対して目を覆う役割を果たしたのに対して、後期大江文学は、現代日本における国家的なものと女性的なものとの緊張をむしろ隠すことなく正面から暴き出しているからである。

事実、『水死』が描き出す結末は、暴力の最終的な収束を示唆するのは全く別のものである。「殉死」という最終章のタイトルから、読者はウナイコもしくは古義人その人の死を予覚するであろう。そうした予想可能な結末からの「ズレ」が意味するものは、過去に性的な暴力を受けて深く傷つきながら、その声を封じられてきた女性に寄り添い、国家的なものに秘められた暴力を阻止しうるものが今なお存在するとすれば、それは民主主義の理念を掲げて立ち上がる意思ではないのかもしれないということ、むしろ国家の中核まで入り込んだ暴力性と、周辺に揺らぐ「蹴起」的な暴力とが衝突することで、かろうじて暴力の中断はもたらされるかもしれない、ということであろうか。

### 3 破局の様式

「おかしな二人組」<sup>スウィード・カップル</sup>三部作の完結以降に顕著となるもう一つの展開は、形式面でのものだ。『水死』第2部の第6章と第7章は、語り手の視点から統合されることのないまま、手紙やメ



モを集積する形で展開される。そしてこの手法は『晩年様式集』<sup>13</sup>において全面化されることになる。

晩年の大江がこのようなナラティブの自己解体を辞さないところまで創作手法を進めたのは、作品中にも記されているように、エドワード・サイードの著書によって触発された結果であるのかもしれない。サイードは、歳と共にいわず「円熟味」を増す芸術家ではなく、イブセンやベートーヴェンに見られるように「非妥協的態度、難解さ、そして解消されない矛盾」<sup>13</sup>によって特徴付けられるような晩年のスタイルに関心を寄せている。後期ベートーヴェンを論じたアドルノの著作に触発されながら、サイードは「調和的でも穏やかでもない緊張を内包した晩年様式の経験」、とりわけ「何かに逆らうような、意図的に非生産的な生産性を内包した晩年様式の経験」を探究している。そのような晩年様式が「客観的かつ主観的」であるとする、次のアドルノの分析は、サイードにとっても大江にとっても、深い意味をもって響いたであろうか。

客観的なのは、断片となった光景である。主観的なのは、生きることの内へそうした光景を照らし出すような（ただ一つの）光である。「晩年の芸術家」は、両者を調和的な総合へもたらずことはない。晩年の芸術家は、解離の力となつて両者を引き裂くのであつて、その目的は、永遠に両

者を保持することでもありうるのだ。芸術の歴史において、晩年の作品とは、破局（カタストロフィ）である<sup>14</sup>。

「破局（カタストロフィ）」は誇張された表現であるようにも見える。しかしサイードはこの語に特に着目し、「失われた全体性」に関わることで、これを説明している。「断片となった光景」をまとめる唯一の光として、かろうじて存在するものが芸術家の主体だというのである。もちろん、音楽の場合と小説の場合では、事情は異なるであろう。だが、ベートーヴェンが楽曲形式の規範から外れたように、晩年の大江は小説を統合する物語の契機から次第に自由になり、『晩年様式集』<sup>15</sup>では、手紙や手記のような文字通りの断片を寄せ集めたものをもって作品としているという並行性は、注目に値する。後者にあつては、この断片になんとか脈絡らしきものが生まれ、原発事故の後の日本における生をかろうじて照らし出すところにプロットが生じる。しかもこの作品の場合、小説を統合する形式の断片化は、原発事故という歴史的現実と響き合ひながら、確かに「カタストロフィ」を指し示しているのである。そこでは、現実が生じている破局が、散文芸術の形式的破局にようやく追いついたという印象すら与える。つまり形式の破断が、遊技的なものではなく、避けがたい歴史的必然であるかのように見えるのである。



#### 4 文学における永遠性の歴史的位相

以上において見てきたように、晩年の大江の文学においては、「ズレ」を産出しながら断片化する散文形式と、父権や原子力をめぐる現実感覚とは、不可分なかたちで結びついている。しかし最後に、そうした結合そのものの歴史的意義を考察すべく、もう一度散文と詩との関係に目を向けよう。カタストロフィの意識とその際限なく開かれた文学的表現において、大江の文学は、たとえばダンテの文学の対蹠点にあるとすべきであろうか。つまり、最も偉大なキリスト教文学としての『神曲』が神意に沿って完結される詩的世界像から構成されているのに対して、神なき時代の啓蒙意識をもった大江の散文作品は、単なる断片の連なりになったのだと。なるほど、先述したように、言語を介した意識と現実との関わり方という観点から考察するならば、大江の作品世界ほどダンテの言語世界からかけ離れたものはないと言いうこともできる。ダンテの詩的世界は常に求心的・凝集的であるのに対して、大江の小説の散文は、たえず視点を移しながら外部へ向けて増殖していくのだから。

だが、大江文学とダンテの詩とのあいだには、思いがけない共通性をも見出すことができる。まず第一に、『晩年様式集』<sup>イ・レイト・スタイル</sup>は絶望の内に閉じられるというわけではないことに注意しよう。むしろこの作品は明瞭に、来たるべき社会への希望を示唆しな

から結ばれるのである。作品を閉じる長い詩は、七〇歳の老人の回想と思索を綴ったものである。敗戦を経験した日、ラジオ放送を聞いて「私らが生き直すことはできない！」と叫んだ校長の言葉を受けて、一〇歳の少年は老人となった自分に問いかける。「私は生き直すことができるだろうか？」老人は、今後の世界の「過酷さ」を述べつつも、母親の残した「謎」の言葉を掴み直すことで少年の問いに答える。小説そのものを結ぶその応答は以下のようなものだ。

私のなかで

母親の言葉が、

はじめて 謎でなくなる。

小さなものに、老人は答えたい、

私は生き直すことができない。しかし

私たちは生き直すことができる。

この詩が持つ「言葉の勢い」について、千樫は「ともかく希望が感じられるといった」とされる。たしかに、単数の「私」と複数の「私たち」の単純な対比に生存の鍵を見出す結語は、詩を漠然を支配する「否定の感情」と裏腹に、人類が協力して生き延びる遠い先を目を見張っていると言えようか。

さらに重要なこととして、大江の作品に登場する人物たちが、

現実から引き出された〈モデル〉である反面、現実と何らつながりを持たない寓意的な存在であるかのような印象を与えることも指摘しておく。小説ごとに入れ替わり現れて、冒険的な企図でプロットを推進する様々な人物たちについて言えば、むしろ現代日本社会の動向に深く根ざしている。一方、一連の作品に連続的に現れる人物たち、つまり傍観しながら計画に巻き込まれる内向的で非行動的な語り手をはじめ、思慮ある家族や無垢な存在、理想化された存在らは、確かに現実根を持ちながら、非実在的な類型へと半ば純化されているように見える。

たとえば無垢な人物像や、理想化された人物像が、ストーリーの要請によってある時点で豹変し、裏切りによって語り手を失望させてしまうような事態は、これらの作品の世界の中では原型的に起こり得ない。人物たちの役割の不変のたまたまは、ダンテの詩的想像力におけるヴェルギリウスやベアトリーチェ、そして他ならぬキリストを思わせる。

事実、大江の後期作品を読む体験の実質の一面は、ユートピア的と言ってもよいような、人物の思考・言葉・行動の純度にあると言える。思慮の細やかさ、人格の穏やかさ、愛情の深さにおいて、森に由来する一群の人々は、日本近代文学において他に類を見ない特異な形姿を備えている。そしてこのような形姿は、私たちが冒頭で論じた「ズレ」によるフィクション化を、現実だけでなく永続的な理念との関係において照らし出す。

ベアトリーチェやダンテ自身をはじめ『神曲』に現れるほとんどの魂が歴史的に実在しながらも永遠に地獄・煉獄・天国に留まると同じように、彼らも戦後日本社会に由来しながら、想像力によって生み出された物語世界の住人へと再創造されている。ダンテの作品世界においては、詩人とその導き手が様々な人々に出会うことで詩がストーリー性を帯びつつ前進する。これと同様に、大江作品における〈モデル〉的な人物たちは、作品ごとに出来事を生起させる人物たちに出会い、彼らの企図に心を動かされ、その悲劇的な運命を見届けることになる。彼らが目撃する相手は行動的なヒーローやヒロインだけではない。地獄にあつて責め苦を受け続ける教皇のように、文部省の役人やジャーナリストらが、物語全体の倫理的な枠組みの中に、然るべき位置を定められていくのである。

同時にまた、ダンテの詩的表現における意味の体系は、決して単純に完結したものではないことを指摘しておかなくてはならない。エーリヒ・アウエルバッハが指摘するように、ダンテは中世の素朴な実在感覚と、彼岸の知とを、それまでとは異なるフィグーラ（形象Ⅱ人物像Ⅱ比喩）の方法を用いて結合した。たとえば、小カトーが『神曲』に登場する場面にそれが見られる。カトーは異教徒であり、しかもウティカで自殺を遂げた人物であるため、永遠の摂理に照らせば地獄の圏域で永劫の罰に苦しむべき人物である。しかし驚いたことにカトーは煉獄

の番人として現れるのである。ヴェルギリウスは、カトーが自由のために己の命を捨てたことを讃えて述べる。「汝これ「自由」を知る、そはそがためにウティカにて汝は死をも苦しみとせず、大いなる日に燦かなるべき衣をこゝに棄てたればなり」<sup>(15)</sup>。アウエルバッハによれば、カトーの追い求めた政治的自由は、「栄光ある神の子の自由」へと導くキリスト教的自由の「予型 a prefiguration」にほかならない。現実のカトーも作中のカトーも同様に「現実的かつ具体的」であるのみならず、「歴史上のカトーはダンテの煉獄のカトーのフィグーラ」<sup>(16)</sup>となるのである。このようなフィグーラの文学的効果の中で、歴史のなかに実在する者は、永遠の相において照らし出される。

ダンテにおいて、フィグーラは、歴史と普遍の「ズレ」から現実を捉える手法であった。同様に、大江の想像力が創り出す世界もまた、「ズレ」によって時代の現実を永遠の相のもとに映し出したものであったと言えるかもしれない。もっとも、アウエルバッハの言うようにダンテの方法論は「彼岸におけるリアリズム」であるのに対し、大江の作中人物たちはちょうどそれとは逆の方向性を持ち、〈モデル〉から生まれながらも永遠を志向するフィグーラであるように見える。そこには、ダンテから七〇〇年後の歴史的状况―核やテロリズムや環境破壊によって彩られた状況―によって鑄造される、永遠なものとして現実的なものの対決の形姿が刻み込まれている。言うまでもなく、

大江の晩年の作品には、ダンテの作品を支えているような意味での神慮が働いているわけではない。しかし読者は、あたかもこの世界の外部にある（超越的な）視点から出来事を照らし出す光源が実在する感覚を覚える。上に述べた非実在的な人物描写は、この超越的・普遍的なものに由来すると思われるのである。先に「ユートピア的」という語を用いたのは、そうした人物たちの立ち居振る舞いがこの世界に実在しないという意味においてである。彼らの穏やかさとたくましさは、凡そこの世界では実現できないものの影として作品に現れている。そのような「精妙なつながり」を創造しうる現代小説の書き手は、大江以前には存在しなかったのではないか。私小説的であり、リアリズム小説的でもあり、寓話でもありサージェントでもあり、詩の批評をも含みながら、しかし正確にはそのいずれでもないような複合的な散文が大江の小説であるが、過酷な歴史的現実と天性的な心性の美しさとを交錯させる人物たちの意識や行為にまつわるその固有の力は、フィグーラ的性格によってこそ適切に捉えられると言えよう。

# 註

(1) 『さようなら、私の本よ!』の中で、千樫が次のように語る。「あなたがいつの間にか、『私小説』の書き手と批評されるようになって

- たでしょうか？ それについて私は、自分をふくめての経験から、反論できると感じます。しかし、そういうレビューとは別に、あなたは自分が出会った人のことだけを、書いてきたのかもしれない……」（『さようなら、私の本よ！』講談社文庫、二〇〇九年、二八頁）
- (2) 大江健三郎（聞き手・構成 尾崎真理子）『大江健三郎 作家自身を語る』新潮文庫、二〇一三年、三二二頁。
- (3) 『大江健三郎 作家自身を語る』三一頁。
- (4) 『大江健三郎 作家自身を語る』三三頁。
- (5) 『大江健三郎 作家自身を語る』三〇九頁。
- (6) 『大江健三郎 作家自身を語る』一二七頁。
- (7) とくにテリー・イーグルトンらによる一連のポストモダンイズム批判を参照されたい。また、過去のヨーロッパ精神史においても、ロマン主義の後の「イロニー」の流行に見られるように、価値を形式的に相対化することが自己目的化しがちな局面が存在した。この点については、拙稿「美的批判は一切を踏み越えうるか——ロマン主義的イロニーをめぐる攻防——」（『京都美学美術史学』第三号、京都美学美術史学会、二〇〇四年）を参照。
- (8) Fredric Jameson, 'Madman like Kings', Chapter 18 in *The Modernist Papers*, Verso, 2007, p. 361.
- (9) 大江はフィリップ・フォレストによるインタビューの中で、こうした手法を「繰り返しの差異 divergence réitérative」「ズレを伴った反復 répétition avec des décalages」と呼び、それらが長編小説に固有のものであると述べている。Philippe Forest, *Ôte Kenzaburô: Légendes anciennes et nouvelles d'un romancier japonais*, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 317. 『大江健三郎 作家自身を語る』三四八頁以下も合わせて参照されたい。
- (10) 大江健三郎『水死』講談社文庫、二〇一二年、三七一頁以下。
- (11) 『水死』三八八頁以下。
- (12) この点について、詳しくは以下の拙稿を参照されたい。「思想としての子別れ——父△△母△イメージと戦後日本の文化意識」（高石恭子編『甲南大学人間科学研究所叢書 心の危機と臨床の知』三子別れのための子育て、平凡社、二〇一二年）
- (13) Edward W. Said, *On Late Style: Music and Literature against the Grain*, Vintage, 2006, P. 7
- (14) *Ibid.* p. 12.
- (15) ダンテ（中）『浄火』山川西三郎訳、岩波文庫、一五頁。
- (16) Erich Auerbach, 'Typological Symbolism in Medieval Literature', in: *Erich Auerbach Gesammelte Aufsätze zur Romanistischen Philologie*, Bern & München: Francke, 1967, p. 112. エーリヒ・アウエルバッハ「中世文学における予型的象徴表現」『世界文学の文献学』所収、みすず書房、一九九八年、一三四頁。古典古代から中世にかけての「フィグーラ」の史的展開を跡付け、特にダンテの作品において豊かに用いられるこの手法を分析することはアウエルバッハの文献学の中でもきわめて大きな意義を持つ部分をしている。ここに挙げた論文のほか「フィグーラ」「ダンテの

『神曲』のいくつかの節を例証する比喩形象的テキスト」（いずれも『世界文学の文献学』所収）を参照。

（にし きんや／思想史・芸術理論）